

St-Maurille (XVe s.). Angers

L'ART SACRE

Vitraux et Tapisseries

Juin 1939 Le N° : 4 Francs

Institut Catholique de Paris

Téléphone : LITTRÉ 86.37 — 21, RUE D'ASSAS (6e) — Chèques postaux PARIS 270.43

Chancelier . . . . S. Em. le Cardinal VERDIER, Archevêque de Paris.
Recteur . . . . S. Em. le Cardinal BAUDRILLART de l'Académie Française.
Vice-Recteur . . . . . . Mgr BRESSOLLES.
Secrétaire général . . . M. BRULLIARD.



La Cour d'honneur

L'INSTITUT CATHOLIQUE EST UNE UNIVERSITE LIBRE fondée en 1875.

Ses Recteurs ont été successivement Mgr d'HULST, Mgr PECHENARD, S. Em. le Cardinal BAUDRILLART.

Comme toutes les Universités il est constitué par un ensemble de Facultés et Ecoles annexes.

On y prépare : les LICENCES et les DOCTORATS EN DROIT, ES LETTRES, ES SCIENCES conférés par l'Etat, les LICENCES et les DOCTORATS EN THEOLOGIE, PHILOSOPHIE, DROIT CANONIQUE que l'Institut Catholique confère lui-même. Il délivre en outre divers DIPLOMES et CERTIFICATS D'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR correspondant aux divers enseignements de ses Facultés et Ecoles spéciales.

Grâce à cette diversité d'enseignements l'influence de l'INSTITUT CATHOLIQUE pénètre dans tous les milieux.

On trouve ses anciens élèves dans les Ambassades, la Banque, le Barreau, les Carrières administratives, le Clergé, les Consulats, la Cour des Comptes, le Commerce, l'Enseignement secondaire et supérieur, l'Industrie, le Journalisme, l'Inspection des finances, la Magistrature, le Notariat, etc...

On devient étudiant soit par l'INSCRIPTION soit par l'IMMATRICULATION. Les Inscriptions pour toutes les Facultés sont semestrielles. Le registre d'inscription est ouvert du 24 octobre au 15 novembre et du 1er au 15 mars. Tout étudiant qui poursuit des études en dehors du semestre pour lequel il a pris une inscription doit se faire immatriculer. Le registre d'immatriculation est toujours ouvert.

Aux termes de la LOI du 22 juillet 1875 les inscriptions prises dans les Facultés libres ont exactement la même valeur que celles qui sont prises aux Facultés d'Etat. Les étudiants de l'INSTITUT CATHOLIQUE n'ont par conséquent aucun droit supplémentaire à acquitter pour être admis aux grades et diplômes conférés par l'Etat. Ils poursuivent leurs études dans les mêmes conditions que leurs camarades de l'enseignement public.

L'INSTITUT CATHOLIQUE COMPTAIT EN 1937-38 **2.500 ETUDIANTS.**



Le laboratoire de M. Branly

FACULTES ET ECOLES : FACULTE DE THEOLOGIE ; ECOLE DES LANGUES ORIENTALES ; INSTITUT D'ETUDES SOCIALES ; INSTITUT GREGORIEN ; FACULTE DE DROIT CANONIQUE ; FACULTE DE PHILOSOPHIE ; COURS ET CONFERENCES PUBLICS ; FACULTE DE DROIT ; FACULTE DES LETTRES; COURS LIBRE DE PREPARATION A L'ECOLE DES CHARTES ; FACULTE DES SCIENCES ; ECOLE SUPERIEURE DES SCIENCES ECONOMIQUES ET COMMERCIALES. — ENSEIGNEMENT SUPERIEUR DES JEUNES FILLES.



Laboratoire dans un cloître

VIE DES ETUDIANTS : L'Institut CATHOLIQUE est, avant tout, UNE MAISON où l'on travaille : des conférences, des exercices pratiques aident à la préparation des examens. La proportion des succès est très élevée. Mais l'Institut Catholique est aussi une maison où règnent la vie et la gaieté

Une ASSOCIATION DES ETUDIANTS et une ASSOCIATION DES ETUDIANTES permettent aux nouveaux de faire connaissance entre eux et avec leurs anciens. Elles ont chacune leur foyer et disposent de salles particulières de lecture et de jeux. — Elles ont une revue : « LA CATHO ».


316
SILEXINE
La SILEXINE, ce sont toutes les ressources du dessin et de la lumière, mises à la disposition de votre goût. Source intarissable de beauté, la peinture SILEXINE, lisse ou grenue, vous permet de réaliser aisément et économiquement une variété infinie de décorations murales, durables et lavables qui allient à la fantaisie des lignes, le relief et la couleur. NOTICE ILLUSTRÉE FRANCO.
SOURCE INTARISSABLE DE DÉCORATIONS
ÉTABTS L. VAN MALDEREN
6 CITÉ MALESHERBES, PARIS 9E

L'ART SACRÉ

revue mensuelle

Fondateurs : G. MOLLARD, J. PICHARD, L. SALAVIN

Directeurs :
P. COUTURIER, P. RÉGAMEY,
Dominicains.

Rédacteur en chef :
J. PICHARD.

AUX EDITIONS DU CERF,
29, Boulevard de Latour-Maubourg, Paris (VIIe)
Téléphone : Inv. 23-86 Chèq. Post. : Paris 1436.36 S
Publicité : M. LECOMTE, 167, rue de Vaugirard (XVe)

ABONNEMENTS
France, 1 an : **30 fr.** — Etranger plein tarif : **50 fr.**
Etranger demi-tarif : **40 fr.**

Sommaire

5e Année N° 42



Le Cantique des Cantiques. — Tapisserie d'Aubusson (Braquenié) P. Peugniez



La Création (XVIe s.). Narbonne.

La Tapisserie

La tapisserie, comme le vitrail, la fresque ou la mosaïque fait corps avec l'architecture; elle est un des seuls éléments de décoration vraiment indiqués et souhaitables dans nos églises. Le tableau a quelque chose de posé après coup qui, en dépit de sa propre valeur, trouble généralement l'ordonnance.

On s'en est aperçu au lendemain de la guerre lorsqu'après restauration, l'administration des Monuments Historiques a rendu au culte les édifices débarrassés de tout un bric-à-brac qui en altérait les lignes. Ils sont apparus alors dans leur pureté primitive et nous avons cru découvrir leur beauté. Cet état de grâce, hélas! a peu duré; — les lustres dorés ont d'abord repris leur place et successivement le tableau du peintre pieux époque 1875, les oriflammes du Sacré-Cœur, la grotte de Lourdes en carton.

Que l'on ait éprouvé le besoin d'animer un peu la sécheresse de la pierre, quoi de plus naturel? La cathédrale du XIIIe siècle aussi était ornée mais c'est aux riches points de laine qu'on demandait de répandre leur chaude impression colorée, depuis les tapis sur lesquels on posait les pieds jusqu'aux baldaquins du chœur aux garnitures d'autels et aux sièges. Et Saint Louis les appréciait qui envoyait en hommage au Kan des Mongols une tente en tapisserie écarlate représentant l'Assomption. Voilà une bonne apologétique. Quel nonce enverra à Staline, pour calmer ses fureurs, une Assomption de Dufy? C'est dans nos églises, au Mans, à la Chaise-Dieu, à Reims, à Beauvais, et jusqu'aux admirables banquettes de la chapelle de Versailles que l'on peut suivre l'histoire de la tapisserie. A observer d'un peu près cette histoire, on remarque qu'une évolution s'est accomplie dans la manière de concevoir le travail.

A l'origine, la tapisserie est franchement artisanale. Elle est née du désir d'assembler des étoffes et des laines de couleur, de les faire jouer entre elles. L'artiste, un jour, est appelé à fournir un thème mais sur lequel la fantaisie de l'artisan se donne libre cours. Les recherches de facture y jouent leur rôle et l'on sent bien que celui qui tient les navettes ajoute à mesure fleurs, ornements, sertis pour nourrir la composition réduire les espaces vides où il s'ennuie et qui ne méritent pas « les honneurs du point », selon l'expression de M. Emile Bayard. L'artiste et l'artisan vivent côte à côte, parfois sans doute ne font qu'un: Et combien cette période nous a-t-elle



Angers. — Apocalypse (détail)
Tapisserie de Nicolas Bataille, vers 1380.

valu de chefs-d'œuvre depuis la tapisserie de Bayeux, attribuée à la mère de Guillaume le Conquérant, jusqu'à la Renaissance.

Mais la technique se modifie avec l'apparition des maîtres, un Raphaël, un Rubens, dont l'autorité s'impose avec un tel rayonnement que l'artisan dans l'ombre n'ose plus jouer sa partie. Une certaine perfection du style exige le tout petit point et le trop petit point détruit la matière. A se rapprocher de la peinture, la tapisserie perd sa saveur propre.

Avec Oudry elle entrera dans la décadence: exigeant la reproduction exacte du tableau, le peintre fait supprimer les « battages » modelés par hachures qui sont essentiels à la technique du métier. L'exécutant n'est plus, peu à peu, qu'une prodigieuse machine à copier, réduit à reproduire chaque jour exactement dans la matière de la laine un fragment de tableau à l'huile.

Dans cette voie il semble que le XIXe siècle nous ait montré tout ce qu'il ne faut pas faire. Mais à l'heure où s'ébauche une renaissance, sur quelle tradition s'appuyer? Sur ce que nous appellerons la période des maîtres, ou sur celle des artisans? Il y a là deux modes de compréhension du travail dont il semble que le premier doive mieux convenir aux manufactures des Gobelins et de Beauvais: ce monde de noblesse et d'opulence dont la fantaisie n'est pas exclue et que Le Brun, après Raphaël, sut animer, nous ne nous consolerions pas de ne plus le voir accompagner les pompes officielles religieuses ou civiles: la parfaite et rigoureuse ordonnance de la composition, la grandeur un peu tendue du style y supposent la maîtrise du cartonnier et chez l'exécutant des qualités professionnelles d'habileté, de conscience longuement mûries qui son celles de nos artisans des Gobelins.

Mais la tradition artisanale et populaire, qui rendrait plus sûrement à la tapisserie sa santé dans la condition même où elle est née, où se reformera-t-elle si ce n'est à Aubusson? « Aubusson — disait dernièrement Paul Vera — devrait être aux Gobelins ce que les belles faïences anciennes sont à la porcelaine de Sèvres. » Et comment faire comprendre que le mot populaire, non seulement n'implique ici aucune idée d'infériorité mais que peut-être si nous étions contraints de choisir entre deux courants de la tapisserie française, il ferait pencher de son côté notre cœur. Car enfin cet art n'est jamais mieux lui-même que dans un métier un peu fruste: la trame y est robuste et visible: la matière y prend toute sa saveur, parce que c'est d'elle que l'artisan tire ses effets. Le dessin peut y être rude mais il ne perdra rien ni en générosité, ni en fantaisie. L'exécution large et rapide se doit d'y être spirituelle et spontanée. Si elle suppose moins de patience que le point des Gobelins elle exige de l'artisan des qualités plus rares de goût, d'invention, de sensibilité.

Aujourd'hui où, grâce à de belles initiatives, diverses d'ailleurs d'intention et d'esprit, la vie d'Aubusson est en train de renaître, il semble que nous puissions nous appuyer sur une certitude. Moins que tout autre, une tapisserie d'Aubusson doit être la copie d'un tableau et l'esprit comme les détails de l'exécution doivent y être laissés à l'invention du tapissier.

En effet, une tapisserie doit être autre chose que le carton, mieux que le carton ou ne pas être. Si l'œuvre, dans une matière précieuse, ne s'est pas enrichie, à quoi bon tant de jours passés? La tapisserie qui ne veut dire que ce que dit le tableau le dira lourdement. Un esprit aérien, une fleur de spontanéité n'y sont plus. Toutes les trouvailles de facture propres à la peinture, tout ce qui frémit du cœur de l'artiste jusqu'à son pinceau, tout cela risque de se figer à travers le long métier



Raphaël. — Musée du Vatican. — St-Pierre guérit les estropiés. (Tapisserie d'Arras) Photo Alinari.

appliqué du tapissier. L'impertinence d'un trait de Dufy, la fougue dramatique d'un cerné noir de Rouault sont tout de même un peu refroidis au cours des centaines de points qui les doivent exprimer. « Les anciens tordraient la trame » me disait ces jours-ci une jeune exécutante. A ne demander à l'artisan que des efforts de copistes, nous paralysons ses facultés d'invention, nous oublions qu'il aurait quelque chose à dire. Ce serait à lui de trouver dans la matière, comme le maçon sur le tas des détails d'un effet sûr et qui porteront parce que c'est le tissu même qui frémira. Il jouerait dans un registre qui n'est pas celui du peintre, un registre plus grave, plus stable, où l'exécution prend quelque chose de fixé définitivement, où les valeurs tactiles s'enrichissent de la trame à la fois rugueuse et veloutée du tissu.

C'est jusque dans cette trame même qu'une sensibilité nouvelle devrait se faire jour, mais cela exigerait une évolution de la technique, des improvisations sur le métier auxquelles la plupart de nos artisans ne songent pas assez. La solide tradition classique qui les a formés n'éveille pas leur curiosité aux manières de dire d'aujourd'hui, et un rapprochement s'imposerait entre le peintre et l'artisan.

Ils sont l'un près de l'autre comme deux étrangers : le premier hésite sur les lois et les ressources d'un langage inconnu ; et par ailleurs, pour trouver les intonations et donner un accent authentique il ne peut se fier au tapissier qui suit sans les bien comprendre les libertés de l'art contemporain. Chacun ignore la langue et les soucis de l'autre et il s'agit d'une traduction !

C'est pourtant dans ces conditions encore défectueuses que d'admirables morceaux ont pu être réalisés : grâce à Madame Cuttoli, les grands indépendants de la peinture contemporaine ont été traduits sur le métier. Et l'amour de la tapisserie renaît, c'est un fait : un Lurçat, le premier, s'est astreint à étudier la technique à Aubusson même. Waroquier trouve près de lui pour le traduire quelqu'un qui le comprend à demi-mots. De jeunes femmes peintres s'asseyent au métier et elles y trans-



Résurrection. — Tapisserie des Flandres (XVe s.). Musée du Louvre

portent dans une facture neuve les audaces de la peinture moderne. Enfin les fabricants d'Aubusson ont fait ces mois derniers un magnifique effort. Sur des cartons souvent très libres ils ont tissé pour l'exposition une vingtaine de pièces ou de sièges qui, à l'heure où j'écris ces lignes, sont encore sur les métiers.

Beaucoup, parmi ces œuvres sont d'inspiration religieuse, destinées au culte, et dans cette renaissance, en effet, comment ne pas souhaiter que l'Eglise soit à l'avant-garde?

Comme on l'a vu dernièrement à propos de vitraux, pourquoi un cardinal près d'un ministre ne passeraient-ils pas aux Gobelins une commande pour une cathédrale?

Et dans tous nos sanctuaires que ne demandons-nous à Aubusson des fonds d'autel, des antependia, le siège de l'évêque, ceux de l'officiant ou des assistants, le coussin du Missel?

Enfin, dans la formation des exécutants, l'initiative privée, l'initiative religieuse n'auraient-elles pas leur rôle à jouer? Un édit de Louis XIII exigeait qu'à la manufacture de la Savonnerie, cent places parmi les apprentis fussent réservées aux enfants pauvres ou abandonnés. Parmi les enfants recueillis ou élevés dans les écoles libres ne pourrait-on former pour servir les arts plastiques une cohorte qui rappellerait celle des Petits Chanteurs à la Croix de bois?

La fantaisie, le don d'invention sont intacts chez l'enfant et parfois extrêmement riches. Il suffirait de leur fournir des matériaux leur permettant d'exécuter eux-mêmes leurs compositions. Des maîtres avertis auraient tôt fait de découvrir les mieux doués.

Considérons les dessins d'enfant exposés au Petit Palais comme projets de tapisserie. Ah! certes, leurs auteurs n'ont encore rien appris, rien regardé avec l'intention d'en tirer une leçon. Lorsqu'ils posent avec franchise les tons sur la page, lorsqu'ils étalent avec décision ce fond qui va les relier entre eux et créer la musique, ils sont dociles seulement à l'ange qui est en eux et qui conduit leurs doigts. Comment ne pas penser à ces gaillards vulgaires que seront certains d'entre eux passée la quinzième année, qu'ils resteront peut-être toute leur vie...

« N'empêchez pas la musique » dit l'Ecriture. Préserver chez l'enfant cet ange qui sommeille, cette musique qui prélude, former une jeune sensibilité en la mettant peu à peu en contact avec les éléments les plus vivants et les plus sains de l'art contemporain, qui le pourra sinon dans nos écoles religieuses des maîtres qui seraient des artistes?



Olesievickz — Ateliers Gatien et Goubély, Aubusson.

Alors nous verrions se former des exécutants capables de comprendre à demi-mots leurs frères les peintres.

Alors, chassant le triste bazar qui trop souvent les déshonore, la tapisserie pourrait reprendre la place qu'elle eut si longtemps dans nos églises; dès aujourd'hui, l'exposition du Petit Palais leur offre des œuvres qui sont dignes d'y figurer.

PAULINE PEUGNIEZ.



(En haut) : J. et K. Barillet. — Tapisserie pour la Cathédrale de Luxembourg

(En bas) : Le Chevallier. — Antependium (Tabard, Aubusson).



Charentilly, vers 1250 Fig. 1.

NOTE SUR LA CHRONOLOGIE

DU VITRAIL FRANÇAIS

L'ÉCOLE archéologique française, dont les travaux sont intimement liés, dès le milieu du XIXe siècle, à la renaissance matérielle et morale de l'art du vitrail, a proposé une explication de l'évolution de cet art et de cette technique qui pèse aujourd'hui encore sur les réalisations que l'on attend des peintres-verriers du temps présent : l'art du vitrail eût connu un âge d'innocence, celui de la mosaïque de verre teint dans la masse, enchâssé dans du plomb ; mais l'emploi toujours plus étendu d'une gamme de grisaille, de sels tels que le jaune à l'argent, d'émaux enfin, eût commandé du XIIe siècle à la fin du XVIe siècle toutes les phases d'une évolution aggravée par une imitation de plus en plus servile du tableau, au détriment de la tenue décorative et architecturale.

Nous aurons l'occasion, en publiant les travaux du congrès international de l'art et de la technique du vitrail (voir *L'Art Sacré,* nov. 1937). de définir quantitativement et qualitativement le rôle du trait et des modelés à la grisaille, auxquels les peintres-verriers ont recouru du XIIe au XVIIe en apportant dans l'emploi de ce trait et de ces modelés non point une modération ou une abondance, mais la facture de leur temps et du milieu plastique auquel ils appartinrent, voire la marque de leur personnalité. Il est impossible en effet de sousestimer le caractère représentatif des vitraux de nos cathédrales. Tout



Charentilly, 1240-50 Fig. 2

en les considérant dans leur effet architectural, en tenant compte du plan iconographique qui nous permet de les lire, nous nous devons de saisir dans chacun de leurs morceaux l'impatience plastique de l'artiste, sa volonté d'exprimer avant tout une certaine conception de la forme qui reste à notre gré, à la fois comme historien et comme praticien, le sel de cet art.

A considérer l'œuvre des peintres-verriers du passé sous cet angle, les limites chronologiques qui forment les têtes de de chapitre de tous les manuels consacrés au vitrail se révèlent extrêmement arbitraires. Il n'est plus question pour le moins de traiter de l'art du vitrail par siècle. On relira avec profit l'essai de Wilhelm Pinder: « Das Problem der Generation », où les méthodes de l'histoire de l'art s'avèrent infiniment plus profitables que celles de l'archéologie pour nous permettre de suivre dans les œuvres datées le jeu des échanges artistiques, l'émulation à une même époque d'hommes ou de groupes d'hommes de générations différentes. Pinder a heureusement qualifié du terme de « constellation » ces moments providentiels où les rencontres d'artistes d'âges et de formations divers sur un même chantier, la révélation pour un artiste d'une œuvre qui peut lui être étrangère par l'origine et la technique, mais dont son génie épouse les intentions les plus générales ou les plus secrètes, créent des parentés que la chronologie — c'est-à-dire la vie même — peut seule situer

On a déjà cherché à établir des rapports entre l'art du vitrail et celui de la miniature. Or entre 1220 et 1260, c'est-à-dire durant les quatre décades où s'éxécutent les grandes suites de vitraux de nos cathédrales, le champ d'expérience qu'avaient ouvert au XIIe siècle les peintres de miniatures s'est singulièrement restreint dans le domaine de l'invention. Si les historiens allemands du vitrail utilisent commodément le Psautier de Saint Louis pour expliquer vers 1256 les transformations du dessin dans les vitraux légendaires de la fin du règne de Saint Louis, c'est que dans leur pensée ils limitent par cette filiation le dessin du vitrail à une pure calligraphie. On relève bien au contraire, antérieurement et postérieurement à cette date, de nombreux exemples d'un démarquage presque littéral des vitraux dans la miniature, et l'on décèlera même sous le pinceau pourtant si délié des enlumineurs une sorte de saturation du ton, d'empâtement, qui montrent à quel point les effets de masse du vitrail impressionnent et paralysent ces virtuoses du rinceau (Psautier de Blanche de Castille. Evangéliaire de la Sainte Chapelle).

A la fin du XIIe siècle et tout au début du XIIIe, les personnages des vitraux, qui se meuvent sur les fonds bleus ou rouges des médaillons, au contact d'éclatants jeux de fond floraux ou géométriques, sont traités dans des verres d'une tonalité généralement neutre: verdâtres sans rayonnement, pourpres éteints, bleus de lin; aussi faut-il admettre que la



[illegible] (1550) Fig. [illegible]



Détail de l'arbre de Jessé (St-Godart), 1506 Fig 4

tenue, la corporéité de ces morceaux sont dues au sens plastique du peintre-verrier, qui use de toutes les ressources et de la gamme de valeurs que lui dispense la grisaille. Comme le fresquiste, comme le sculpteur, partant de « lumières » qui ne sont que le ton pur, le poli de la pierre et du métal ou la transparence du verre, il serre la forme par de larges modelés ou par des hachures de plus en plus rapprochées — nous sommes à ce moment exquis de l'art français où se jouent sur de calmes surfaces les ombres constamment éclairées des plis serrés des statues-colonnes, aussi bien que les réserves de transparence enlevées sur la grisaille par le bois du pinceau dans les résilles du décor des vitraux. L'histoire ne nous propose-t-elle pas, à la fin du XIIe siècle, la personnalité dominante d'un Nicolas de Verdun ? Dans les personnages en ronde-bosse de ses châsses, dont l'or n'est pas moins éclatant que la matière du verre, comme dans la surface seulement incisée du retable de Klosterneuburg, où les applications d'émail rejoignent l'expression même du vitrail, un traitement de la forme est trouvé, valable pour toutes les techniques et pour toutes les échelles.

Deux siècles plus tard, avant 1405, les vitraux de la Sainte Chapelle du duc de Berry, dont d'inestimables fragments ont été réemployés dans la crypte de la cathédrale de Bourges, pour s'apparenter davantage à la sculpture parisienne du règne

qu'aux miniaturistes ou même aux panneaux peints du style du dyptique de Wilton House, constituent par ce qu'il convient d'appeler leur « modernisme » un des chaînons chronologiques essentiels de l'art français. Dans le dernier tiers du XVe siècle et dans les deux premiers tiers du XVIe siècle il faut continuer à faire une place privilégiée aux peintres-verriers dont les œuvres imposent à l'esprit l'évidence d'un contact direct et ressenti avec les œuvres de leurs grands contemporains, sculptures, peintures ou gravures, à l'exclusion de ceux qui, à partir d'un certain moment, exploitent mécaniquement les recueils de planches des graveurs allemands — encore que les plus médiocres séries de vitraux de ces deux siècles soient constamment renouvelées et mises au goût du jour par les grands courants internationaux des arts somptuaires: broderies anglaises, brocarts italiens, et pour le cadre même où se meuvent les scènes, qui ne sont souvent que des présentations de costumes, combinaisons bariolées et saugrenues des architectures festives.

Les exemples que propose l'illustration de cet article ne portent malheureusement que sur des fragments. Une verrière du premier quart du XIIIe siècle (fig. 1 et 2, Charentilly, Indre-et-Loire) dont la Vierge à l'Enfant s'apparente au style du vitrail de Vendôme et aux plus anciens vitraux de la cathédrale d'Angers, comporte un fragment de l'école parisienne rapporté postérieurement (fig. 2) qui témoigne de l'expansion de l'art de l'Ile de France dans ces régions vers le milieu du XIIIe siècle; traité dans la même tonalité au point que l'interpolation n'est pas immédiatement sensible, l'expression plastique du trait révèle pour un écart d'une trentaine d'années une conception de la forme totalement opposée à celle de l'ensemble de la verrière: le maître de la Vierge à l'Enfant a vu les peintures murales de l'école de la Loire — le maître du Christ enseignant est sensible aux accents du trépan et du burin des sculptures en pierre ou en métal.

Rouen fut dans les dernières années du XVe siècle et dans les premières années du XVIe siècle un milieu international où les influences allemandes et flamandes s'affrontèrent avant la prodigieuse renaissance des peintres-verriers normands, qui prend place entre 1510 et 1550. Le vitrail de l'évêque de Notre-Dame de Louviers, datant de 1493, est l'œuvre d'un Allemand qui se réfère probablement à un matériel de documentation ancien d'une vingtaine d'années. La tête de prophète d'Arnoult de Nimègue dans l'Arbre de Jessé de Saint Godart (fig. 4), datée de 1506, première œuvre rouennaise de l'artiste dont Jean Lafond nous a retracé l'étonnante carrière, apporte dans la capitale normande l'avant-goût du maniérisme anversois.

La vulgarisation des gravures allemandes et hollandaises que collectionnaient les peintres-verriers, comme nous le confirme la lecture de leurs testaments, explique la persistance des caractères nordiques dans beaucoup de vitraux français du XVIe siècle, ou du moins l'intermédiaire du burin allemand ou hollandais dans le ton d'italianisme souhaité alors. Si nous considérons les années 1530 à 1540, la documentation courante à laquelle se réfèrent les peintres-verriers peut porter presque indifféremment sur les derniers recueils d'Albert Dürer, dont le nom reste prestigieux, et sur les gravures de cet artiste prodigieusement précoce et nouveau qu'est Lucas de Leyde; alors que circulent déjà dans les grands centres français les dessins des Mantouans et des Parmesans, les gravures d'Aldgrever prolongent dans le temps les procédés et les motifs familiers depuis un demi-siècle des graveurs allemands. Une tête de l'église de Brou (fig. 5) provenant du vitrail de Marguerite d'Autriche exécuté vers 1530, trahit jusque dans la patience de la technique, où les grands modelés sont éclairés par une usure à l'épingle, cette révision de l'école lombarde par un intermédiaire flamand. Par contre, vingt ans après, la tête de Vierge (fig. 3) provenant de la chapelle de Vincennes participe des forces et des faiblesses de l'école de Parme, aux fonds de laquelle — Mademoiselle Bum en a fait la preuve dans son beau livre « *Parmesan und die Manierismus* » — les Italiens et italianisants du milieu de Fontainebleau ont tant emprunté. Et pourtant, pour la suite de ce même chœur de Vincennes, l'artiste avait consulté, comme un canevas commode, les planches de l'Apocalypse d'Albert Dürer — attitude évidente, qui nous permet de mesurer le détachement avec lequel une forte personnalité utilise pour une fin précise une œuvre qui est pour lui le passé, mais obéit en même temps aux sollicitations de tout ce qui s'essaie autour de lui pour contribuer lui-même, selon une formule de Pinder, à créer un « nouveau présent ».

Sur la foi de ces exemples, est-il permis aux peintres verriers contemporains d'espérer que certaines de leurs réalisations pourront un jour devoir quelque prestige à leur parenté avec les œuvres des peintres de ce temps? Ils ressentent en tous cas très profondément l'honneur que leur font certains de ceux-ci en exposant à leurs côtés à l'occasion de l'Exposition du Vitrail et de la Tapisserie au Petit Palais.

JEAN-JACQUES GRUBER.



Brou (1530)
Fig. 5

Photos
Jean Lafond.



Le Bon Pasteur d'après Maurice Denis

Problèmes de Verriers

Nous avions cru bien souvent devoir insister sur les qualités de sensibilité, de spontanéité nécessaires au vitrail pour qu'il demeure une œuvre d'art: depuis trop longtemps il n'était plus qu'une marchandise. Sans doute cette marchandise était, le plus souvent, fabriquée et vendue honnêtement: les fabricants étaient de bons fabricants; les clients en avaient pour leur argent... et pour leurs goûts — je veux dire qu'il y avait du vitrail pour tous les goûts et pour toutes les bourses. Il y a en cela, moralement parlant, une *honnêteté*, une *conscience*, qui demeurent réelles; mais ce sont là honnêteté et conscience de commerçants.

La conscience et l'honnêteté, et l'honneur d'un artiste ont de toutes autres exigences, qui ne sont pas de cet ordre-là, et qui sont indéfinies, illimitées, informulables. Ici ce n'est plus la comptabilité, c'est la *sensibilité* qui fixe les limites et les lois du juste et de l'honnête, les sévères exigences de l'honneur. Grands dieux! la sensibilité... et une sensibilité d'artiste! Si incertaine d'elle-même, si mouvante devant les gens qui contredisent ou approuvent, devant les œuvres toujours mêlées



P. Couturier — Sainte Jeanne d'Arc

Cependant certains de nos amis, et des plus clairvoyants, s'inquiétaient de nous voir ainsi tant accorder à la sensibilité de l'artiste: ils craignaient que nous n'engagions la renaissance du vitrail dans des voies charmantes mais périlleuses.

Ils avaient raison: le vitrail n'est pas la peinture. Il serait inutile et d'ailleurs, sans doute, chimérique, de vouloir lui assurer les raffinements, les libertés enchantées propres à l'art de Matisse, de Bonnard ou de Braque. Dans les plus beaux vitraux anciens, les figures sont généralement monochromes sur des fonds d'un seul ton, et seulement relevées d'accents éclatants. Je pense à ce prodigieux personnage, à l'abside d'Evreux, du haut en bas habillé du même vert, à peine dégradé.

Les variations, les subtilités à l'infini ne sont donc pas tellement nécessaires et il est trop vrai qu'elles sont dangereuses: la multiplicité ridicule des tons mis aujourd'hui à notre disposition par les fabricants de verres n'y engage que trop les verriers. Ils n'ont que faire de dix mille nuances (dont la plupart sont d'ailleurs criardes et d'un maniement dangereux). Une centaine de tons, mais qui seraient tous, comme autrefois, de très beaux tons, leur suffirait. Leur imagination, leur invention se fortifieraient, s'aiguiseraient d'un peu de contrainte. Combien de ces diaprures, de ces chamarrures dont s'émerveillent les ignorants ne sont que solutions paresseuses, abdication devant l'effort nécessaire à la simplicité d'un accord très pur.

Ces variations inutiles offrent un autre danger: à pouvoir tout accorder aux jeux infinis de la sensibilité on court, en effet, le risque de faire perdre au vitrail des qualités « monumentales » qu'on doit exiger de lui. Bien plus que la peinture, il doit s'incorporer à l'architecture, faire partie des murailles: il est lui-même une muraille transparente. De cette apparte-

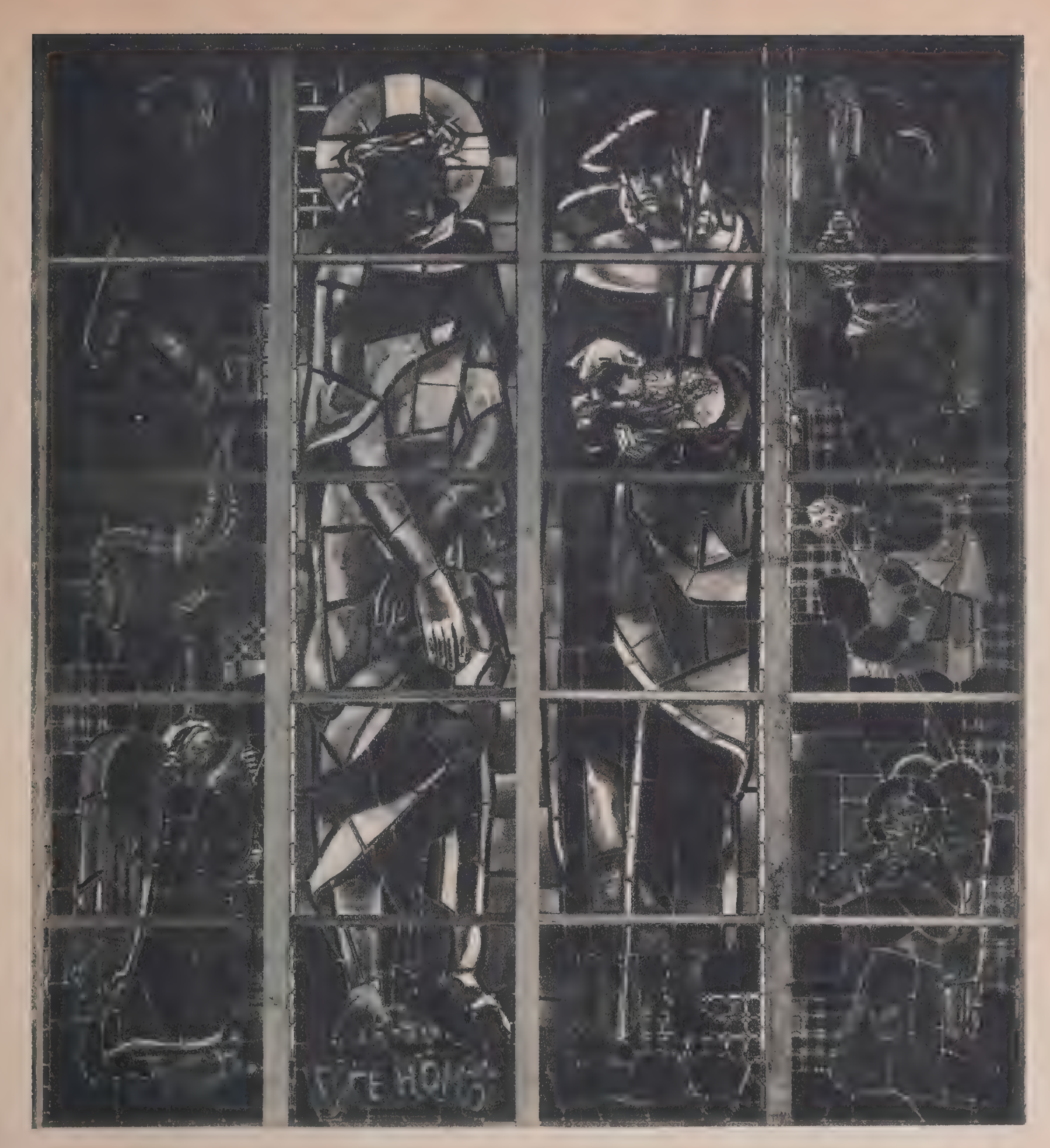


[illegible]

de bon et de mauvais! Comment se fier à cette puissance qui juge sans principes et décide sans donner ses raisons?

Pourtant c'est ici la condition même de l'art, son royaume qui n'est plus tout à fait du « monde » où l'on peut tout calculer et tout prévoir.

Cette sensibilité d'artiste, régente charmante et absolue et qui clôt tout débat d'un: « Tel est mon bon plaisir » souverain, nous voyons bien qu'elle règne librement, en effet, dans les chefs-d'œuvre des vieux verriers — et qu'à se soustraire à son empire, les modernes ont tout perdu, et d'abord la liberté. C'est, en effet, l'évidence et la gravité des faits qui nous dictaient nos revendications: cet asservissement général de la production du vitrail aux habitudes et aux nécessités du commerce. Nous affirmions les privilèges de la sensibilité pour mieux assurer la primauté de ses droits de l'art sur ceux de l'économie: il y avait là, et il y a toujours là, une première bataille à gagner pour rendre au vitrail les conditions les plus élémentaires d'un art véritable



J. et A. Hebert-Stevens — Vitrail pour l'église de Roye

nance, de cette fonction, il doit recevoir des règles propres et qui soient plus strictes.

Il semble, en particulier, nécessaire à ce rôle « monumental », architectural, que dans chaque vitrail les divers éléments plastiques soient peu nombreux mais très nettement déterminés. Cela dans la forme comme dans la couleur; par conséquent, dans un même vitrail, des tonalités en nombre réduit avec dominantes très affirmées — et jusque dans les verres, dans les calibres, des rapports de lignes et de dimensions, constants, contrastés et peu nombreux et spécifiés encore, naturellement, par le caractère architectural des édifices.

Il est donc clair que la sensibilité trouvera en tout cela des limites ignorées des peintres de tableaux. Mais à l'intérieur de ces limites-là, c'est encore et toujours à elle de commander, de trancher les débats. Oui, même pour cet accord difficile d'un vitrail nouveau avec un monument ancien. Comment décidera-t-on, sans elle, que tel vitrail s'accorde ou ne s'accorde pas avec tel édifice? Cet accord est, en effet, un accord *sensible* et non un accord intelligible; c'est-à-dire qu'il sera perçu par les sens et non par l'intelligence; c'est-à-dire enfin que ce seront les êtres les plus *sensibles* et non pas les plus savants qui auront le plus de chances d'en bien juger. La science et les doctrines ayant pour tâches, en ces



Georges Rouault. — Christ à la Colonne

domaines, d'indiquer les voies et de placer les garde-fous.

Ainsi, pour nous résumer, les problèmes posés à la sensibilité du verrier ne sont pas ceux qui sont posés à celle du peintre, mais c'est toujours à la *sensibilité* comme telle qu'ils sont posés et par elle qu'ils devront être résolus. Sinon nous retomberons toujours dans des stylisations factices et trop facilement marchandes pour ne pas être entraînés à nouveau dans la décadence et la servilité dont nous sortons à peine.

fr. M.-A. COUTURIER.



A. Dubos. — Vierge pour un ensemble dessiné par Madame Peugniez.

AU PETIT PALAIS

A l'heure où nous mettons sous presse, l'Exposition de Vitraux et Tapisseries du Petit Palais n'est pas encore entièrement installée. Néanmoins les œuvres que nous avons pu voir étaient assez nombreuses et assez caractérisées pour que nous puissions, dès maintenant, en dégager quelques enseignements.

Les maux dont ont souffert les divers arts mineurs (vitrail, tapisserie, mosaïque) leur ont été communs. Voici précisément que, sans s'être concertés, Mme Peugniez, J.-J. Gruber, le Père Couturier, Gino Severini — à Paris comme à Rome — indiquent dans les articles que nous publions, et en termes presque identiques, les mêmes principes de décadence, les mêmes conditions de relèvement.

Il ressort, en effet, de ces études, comme de l'examen pratique des faits, que ces arts ne seront restaurés que s'ils rentrent dans les grands courants de la vie de notre temps et de l'art de notre temps.

Des deux côtés, il nous semble que l'exposition du Petit Palais apporte des espérances.

On s'est efforcé (en particulier pour la tapisserie) de la


Pierre Gaudin. — Résurrection

« Ils étaient bien du même temps, même inquiétude et même amour... »

Quoi qu'il en soit on ne peut manquer de saluer avec joie les promesses d'un ensemble qui réunit les noms et les œuvres de nos maîtres et de nos amis avec ceux d'Yves Alix et Arbus, Braque, Brianchon, Dufresne, Dufy, Gernez, Jean Hugo, Laglenne, Lurçat, Marie Laurencin, Madeleine Luka, Léger, Marguerite Louppe, Le Molt, Paule Marrot, Miro, Oudot, Picasso, Rouault, Vera et Waroquier. En dépit de toutes divergences, c'est du côté de l'unité qu'est l'espérance, comme la vie.

Mais, d'autre part, on ne peut pas ne pas se réjouir aussi que dans une exposition où aucun genre de sujets n'était imposé, ni même indiqué, les œuvres religieuses soient aussi nombreuses. Cette « vie de notre temps » dans laquelle tous ces arts doivent rentrer, pour se sauver, c'est donc aussi « la vie chrétienne ». Et nous savons qu'elle leur sera bienfaisante, à un titre qui lui est propre: nous ne voulons pas parler de la beauté et de la gravité de ses sujets, mais de ceci que, lorsqu'il s'agit d'art religieux, l'accord avec le public doit être poursuivi comme un des buts de l'artiste. La recherche obligée de cet accord, de cette union, qui tient aux exigences mêmes de l'art chrétien, est certainement l'un des services les plus précieux que l'art sacré, même dans les conditions précaires où nous le voyons de nos jours, soit en état de rendre à l'art profane. Le splendide isolement de l'art indépendant ne pouvant s'éterniser sans dégâts.

A. S.

rapprocher de la vie quotidienne, cela dans ses usages sacrés comme dans ses usages profanes. A côté des grandes tentures murales (Olesievicz, Le Chevallier, Jean Barillet), voici des devants d'autel de Hanssen, J. Dubaile, P. Couturier, des prie-Dieu, des banquettes et des fauteuils d'officiants, des coussins porte-missels (Hanssen, Hermine David, Colette Debièvre, O. Bourgain, Marie Arbel).

Parmi les vitraux, nous trouvons plus d'un sujet profane (Francis Gruber, Gromaire, Rinuy, Joep Nicolas, Stocker) et nous nous en réjouissons: tout ce qui rapprochera cet art antique de nos contemporains, du goût et du souci qu'ils ont de leurs maisons, pourra lui apporter un peu d'eau vive, le préserver de se figer.

Toutefois ce qui nous paraît ici le plus précieux, c'est la présence de quelques-uns des meilleurs artistes indépendants: dans ces contacts se trouve probablement une de nos chances pour le renouveau de l'art religieux. A aucun point de vue, il n'est indifférent de voir des artistes aussi divers d'esprit et de tendance que Rouault et Denis, Pauline Peugniez et Francis Gruber, Braque et Jean Hugo, Desvallières et Lurçat, Madeleine Luka et Marguerite Huré, Gromaire et Hermine David, voisiner sans discordance. Et sans doute nous savons bien que cet accord est dû, pour une bonne part, à l'unité qu'impliquent les lois assez étroites d'une même matière, mais il y a sûrement plus que cela: peut-être suffira-t-il de peu d'années pour qu'on dise de ceux-là mêmes qui nous paraissent aux antipodes:


Gino Severini. — Mosaïque (voir l'article p. 185)



Jean et Karin Barillet. Tapisserie.



H. Stocker. — Sainte-Thérèse. Vitrail



Marguerite Huré. — Saint-François d'Assise (détail d'un vitrail).



ino Severini. — La Charité. Palais de Justice de Milan.

La Mosaïque

On est généralement d'accord pour déplorer que ce merveilleux métier ne connaisse pas aujourd'hui la splendeur d'autrefois, mais bien peu en discernent les raisons, et d'ailleurs bien peu, même armi les architectes, savent aujourd'hui distinguer une mo-ïque bien faite d'une autre qui ne l'est pas.

Les raisons de cette décadence, malheureusement vraie, nt diverses, mais la plus foncière tient à la séparation nette tre *Art* et *Métier*. En effet, aujourd'hui on demande l'art peintre et le métier au mosaïste. Généralement le peintre connaît rien de la mosaïque, et le mosaïste sait couper les erres et les faire tenir sur le mur, mais il est absolument ranger à toute activité artistique.

On oublie ainsi une des exigences essentielles de l'art: celle d'être en accord avec le « moyen ». Contrairement à ce qu'on pense en général, le problème de la mosaïque, au lieu d'être une simple question de métier est un problème esthétique selon lequel elle doit être pensée comme mosaïque, en rapport avec les moyens qui lui sont propres, et non comme peinture, faute de quoi on tombe dans l'erreur fondamentale d'un art pensé selon une fin et réalisé selon des moyens qui ne lui appartiennent pas.

Il est donc évident que pour faire une vraie mosaïque, il faut d'abord tenir compte qu'il s'agit d'une surface murale à couvrir et non d'une peinture de chevalet (Il y a à St-Marc de Venise une mosaïque faite d'après un carton du Titien; il suffit de comparer ce travail aux merveilleuses mosaïques des voûtes, par exemple Jésus dans le Jardin des Oliviers,



Ravenne - Tombeau de Gallia Placidia. (Ve s.).

pour se convaincre combien est déplacée l'œuvre conçue « picturalement », même par un peintre de la force du Titien, lorsqu'il s'agit d'une toute autre forme d'expression) : une mosaïque n'est pas un tableau, et si un peintre veut faire une mosaïque, il faut qu'il soit décorateur et mosaïste, qu'il soit peintre et décorateur. Car la mosaïque est *peinture pure* et en même temps décoration, c'est-à-dire ornement; peinture pure filtrée au maximum, contenant encore ce qui est profondément humain, et qui est à la base de la peinture proprement dite, mais transfiguré et transporté sur le plan poétique de l'ornement.

Que la mosaïque soit *peinture pure* par excellence, résulte clairement aussi de ses exigences techniques, entièrement basées sur le contraste des lignes, des couleurs et des tons; contraste dont le but est d'augmenter la saturation des teintes, de leur donner une consistance plastique et qui, comme dans la peinture en général, n'exclut pas la recherche des couleurs belles en soi. En effet, si on observe les mosaïques des belles époques, on note l'emploi de pierres aux tonalités rares et raffinées, généralement trouvées dans le lit des rivières et coupées « de fil ». Ces pierres sont rares comme qualité chromatique et non comme valeur intrinsèque, mais les anciens ne se privaient pas non plus, lorsque l'œuvre l'exigeait, d'employer aussi des pierres coûteuses et des ors pour augmenter encore la splende de la matière et donner à la couleur, le plus possible et la façon la plus splendide, cette spiritualité qui tient aux form les plus élevées de l'art.

On trouve ainsi dans la mosaïque le « contraste simu tané » cher aux néo-impressionnistes, cette séparation d valeurs picturales familière à Cézanne et, en même temps, contraste de grandes surfaces, orchestrées comme le chant gı gorien, et qui est une des bases de l'art décoratif et mur Cette séparation des tons et des gammes devra être, en out coordonnée à la distance à laquelle doit se trouver la mosaïqu c'est-à-dire que, plus une mosaïque se trouve loin du spec teur et plus, comme ton et comme gamme, les couleurs doive être séparées, éloignées les unes des autres sur le cer chromatique.

Si les mosaïques que l'on fait aujourd'hui ne sont des mosaïques, mais simplement des « peintures faites a des pierres », la responsabilité tombe en grande partie sur l tiste qui les a faites, les ayant généralement mal *pensées;* m une part de responsabilité (part plus grande que l'on ne pe au premier abord) revient aussi à ceux qui les font fa à ceux qui donnent le travail. Ceux-ci, non seulement

savent rien de la mosaïque, ou bien peu, mais sont très méfiants à l'égard de l'artiste (parfois avec raisons, mais pas celles données par eux) et croient se mettre à l'abri des surprises en exigeant un « carton » d'avance. Or, pour la mosaïque, *il ne faut pas de carton,* mais seulement des compositions linéaires et à peine des indications de couleurs, pour situer les figures, les objets, etc... et surtout les espaces et les couleurs.

Faire un carton *peint* c'est déjà décider de l'effet dans un sens qui est celui de la peinture et non celui de la mosaïque. Je sais par expérience que manier la couleur avec le pinceau et la manier avec des pierres colorées ce sont deux choses différentes. Même le mosaïste le plus expérimenté, s'il prend le pinceau pour décider d'un effet, est entraîné malgré lui en dehors de son objet.

En faisant des réparations à la mosaïque de l'arc triomphal à Ste-Marie-Majeure, on a retrouvé sur le mur un crépissage pas très fin, sur lequel, à la fresque, était peinte sommairement toute la composition. Mais l'effet définitif était cherché et trouvé par les émaux et les pierres. En effet, toutes les possibilités de la mosaïque sont suggérées par la matière même que l'on emploie et ne peuvent pas être inventées ou devinées devant un chevalet par qui n'a jamais fait de mosaïque, et même par qui connaît la mosaïque, car vraiment les pierres et les émaux parlent un langage à eux au moment décisif, lorsque dans la main de l'artisan ils se mettent à vivre.

Une chose très importante dans la mosaïque c'est la façon de couper et de disposer les pierres; évidemment cela constitue le métier proprement dit, le métier manuel qui doit être cependant intelligemment appris et appliqué. On voit immédiatement la différence entre une mosaïque faite selon le métier et une mosaïque commerciale: dans cette dernière les pierres sont coupées à la machine et disposées mécaniquement pour remplir les espaces, coupant au marteau le moins possible. Le vrai mosaïste, au contraire, emploie le moins possible les pierres coupées à la machine, tandis que dans tout le travail, ou presque, les pierres sont coupées au marteau et disposées de façon à souligner la forme. Il s'agit souvent de ne pas faire une chose donnée, mais de la suggérer, justement par la coupe des pierres; d'ailleurs les yeux, le nez, la bouche des personnages, comme les cheveux, les plis des robes, etc... sont faits d'une certaine façon qui est propre aux mosaïstes et l'on voit clairement que certaines exigences de la matière et du métier ont obligé l'artisan à inventer un mode qui est relatif à ce métier et pas à un autre, créant, sans le savoir, un style. En outre, dans certains cas, c'est uniquement par une sorte de modelage de la forme par les pierres que des demi-teintes très délicates et même des expressions ressortent, tant sont divers, imprévus, magiques presque, les résultats de ce travail direct, sensible et raisonné.

J'ai dit travail *direct,* c'est-à-dire fait autant que possible sur place, en tout cas à l'endroit, ce qui permet de disposer chaque pierre selon une lumière appropriée et avec sensibilité. A ce travail il faut opposer le travail exécuté à l'envers, sur papier, comme on fait généralement aujourd'hui, parce que



Ravenne — Saint Vital (VI s.)

cela est plus rapide et moins coûteux. Ce travail consiste en ceci: les pierres et les émaux (le système étant vénitien on emploie surtout les émaux) sont collés sur le papier du poncif disposé à l'envers, afin de le transporter sur le mur (où un crépissage approprié et frais a été préparé), en faisant adhérer simplement sur le crépissage la partie opposée au papier (où les émaux sont visibles) ; lorsque la prise du ciment est faite, on enlève le papier et la mosaïque est en place. Mais ce n'est pas une vraie mosaïque. Dans ce travail aussi on peut mettre de l'intelligence et de la probité, mais étant fait nécessairement d'après un carton assez définitif, le résultat est généralement froid et mécanique, tandis que, à la base, il y a toujours l'erreur fondamentale d'une matière relative à une forme d'expression (la mosaïque) employée par une autre forme d'expression (la peinture) ; ce qui en résulte est, en effet, une peinture faite avec des pierres.

Le métier de la mosaïque et son esthétique sont rapidement résumés dans ce qui précède; pour se convaincre que par cette voie seulement on pourrait lui redonner l'éclat du passé, il suffit de regarder les exemples de l'histoire. Je mets



Ravenne. — Saint-Vital (VIe s.). Voûte en mosaïque.

délibérément de côté les mosaïques pompéiennes et romaines, faites pour des pavements ou pour des sortes de tableaux, ce métier étant d'un ordre différent. La grande mosaïque murale commence avec l'ère chrétienne, et ses plus belles expressions sont, selon moi, des IVe, Ve et VIe siècles. Par exemple, Ste-Marie-Majeure, Sainte Pudentienne, Saints-Côme-et-Damien à Rome; le tombeau de Gallia Placidia, St Apollinaire in classe, les deux Baptistères, etc..., à Ravenne, et bien d'autres magnifiques exemples connus par les archéologues et les historiens, qui, avant moi, ont bien vu tout ce que ces mosaïques contiennent de beauté et de perfection.

La préférence (personnelle) que j'ai pour ces époques est peut-être anti-historique, mais j'ai mes raisons de peintre moderne. Ces époques réalisent, à mon sens, cet équilibre parfait entre le « pictural » et « l'ornement » et le « transcendant », vraie harmonie platonicienne des opposés fondamentaux qui est une de nos plus grandes aspirations. Cet équilibre me semble réalisé pleinement surtout à ces moments: peinture profondément « peinture », exaltant ce qui est plus spécifiquement pictural, et en même temps rythme, ornement: art excellent, humain et désincarné. Il est si adhérent à l'humain, qu'on rencontre encore aujourd'hui dans les rues de Ravenne les mêmes visages qui ont fait des saints et des vierges à St-Apollinaire-Nuovo ou à St-Vitale.

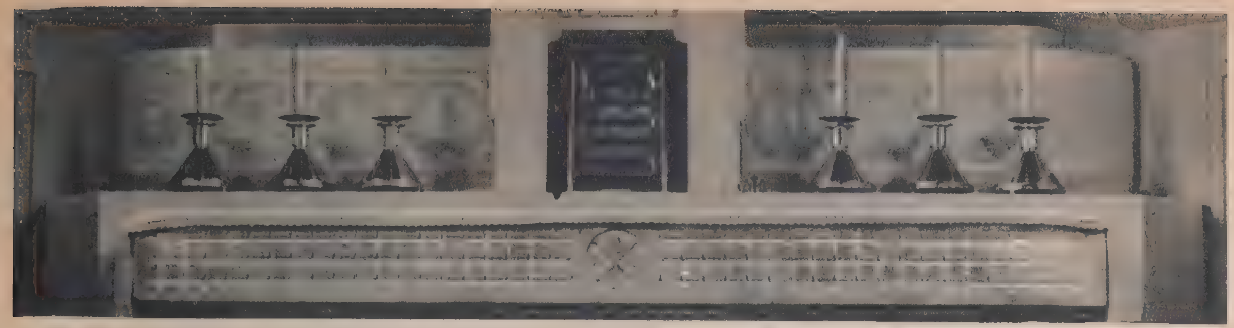
Plus tard, du VIIe au XIIIe siècle, à St-Marc de Venise, à Torcello, à Palerme, etc..., dans la période de l'art byzantin proprement dit, l'art de la mosaïque s'oriente vers le rythme et le symbole, vers un style ornemental clairement défini: art dynamique et poétique par excellence; le « merveilleux » et le « surnaturel » y sont exprimés dans une forme très noble mais moins humaine.

Du point de vue technique, les mosaïques pré-byzantines ou romanes se distinguent des byzantines en ceci: les premières étaient travaillées dans la couleur, par contraste des masses et contrastes simultanés, comme nous l'avons dit; ainsi un blanc était le résultat de roses, violets, bleus, verts, etc..., allant ainsi du chaud au froid, ou vice-versa, chaque teinte modulée savamment par des analogues ou des opposés, comme dans un tableau de Cézanne; tandis que pour les byzantins un blanc, ayant d'abord une valeur symbolique, était simplement un blanc, rarement très modulé; il prenait sa valeur picturale par le contraste des masses, le seul dont ils avaient l'habitude de se servir.

Chez les pré-byzantins le volume était donc donné par la couleur, chez les byzantins il était donné le plus souvent par des lignes: des formes géométriques donnaient souvent des indications de volume comme dans les œuvres cubistes.

Dans une époque comme dans l'autre, l'art de la mosaïque a été grand et on ne pourrait pas inventer, je pense, un moyen plus beau et plus durable, une forme plus éclatante, pour exprimer ou suggérer des choses sublimes sur des grandes surfaces; mais peut-être ai-je négligé de dire ce qui est le plus important: à la base de cet art il y avait une spiritualité qui animait tout, qui rendait tout possible.

GINO SEVERINI.



Daurat — Chandeliers et tabernacle en aluminium. Chapelle des Sœurs de la Providence, Thionville

Les matériaux nouveaux et l'art sacré

L'aluminium

L'aluminium, dont la découverte ne remonte guère à plus d'un siècle et dont la première fabrication industrielle courante date de cinquante années à peine a rapidement fait l'objet d'une utilisation importante dans l'architecture et la décoration, parallèlement et conjointement à d'autres métaux, fer, cuivre ou bronze, employés à ces usages depuis des temps immémoriaux.

Ainsi, la porte en tôles d'aluminium, forgées et martelées, exécutée par Richard Desvallières pour l'église Sainte-Mathilde de Puteaux prouve qu'il est possible de donner, même avec un métal léger, une impression de force et de solidité que les artistes de la Renaissance italienne avaient demandée aux lourds vantaux de bronze.

Les chandeliers et le tabernacle, réalisés pour le maître autel de la chapelle du pensionnat des Sœurs de la Providence de Peltre à Thionville, œuvre de Daurat, sont un autre exemple heureux de l'emploi de ce métal à la décoration des églises.

Richard Desvallière
Porte de St Mathilde
de Puteaux

Mais il est des cas où le facteur « légèreté » peut désigner plus spécialement l'aluminium à l'attention des décorateurs ou orfèvres, entre autres pour la réalisation de croix de procession ou d'autels portatifs en pays de mission.



R. Desvallières
Chandelier fer
et aluminium

D'ailleurs l'aluminium se juxtapose fort bien à d'autres métaux, en particulier au fer forgé dont il relève la masse sombre par son éclat, témoins le tabernacle de Richard Desvallières pour un autel dédié à Saint Dominique et le beau chandelier reproduit ici.

Enfin, un procédé de coloration par oxydation anodique, le procédé « alumilite », permet d'obtenir une gamme de teintes très variées qui facilitent encore l'emploi de l'aluminium en l'adaptant autant que possible à la tonalité de l'ensemble dans lequel il doit être introduit.

M. J.



PUIFORCAT

ORFEVRE

131, Boulevard Haussmann

PARIS (VIIIe)

HELIO NEA, 93, rue du Chevalier-Français, LILLE. Le gérant : J. LHOMM